

图像与仪式

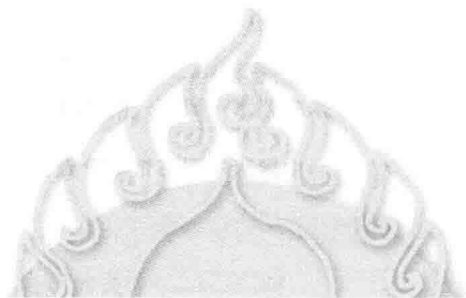
——隋唐长安佛教艺术

白文 著



商务印书馆
The Commercial Press

西安美术学院优势学科资助项目
丝绸之路民族艺术研究基地资助项目



图像与仪式

——隋唐长安佛教艺术

白文 著



商务印书馆
The Commercial Press

2016年·北京

图书在版编目(CIP)数据

图像与仪式:隋唐长安佛教艺术/白文著. —北京:
商务印书馆, 2016

ISBN 978 - 7 - 100 - 12666 - 3

I. ①图… II. ①白… III. ①唐长安城—佛教—
宗教艺术—研究—隋唐时代 IV. ①J196.2

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2016)第 252428 号

所有权利保留。

未经许可,不得以任何方式使用。

图像与仪式——隋唐长安佛教艺术

白文 著

商 务 印 书 馆 出 版

(北京王府井大街36号 邮政编码100710)

商 务 印 书 馆 发 行

北京市松源印刷有限公司印刷

ISBN 978 - 7 - 100 - 12666 - 3

2016 年 11 月第 1 版 开本 787×1092 1/16

2016 年 11 月北京第 1 次印刷 印张 17

定价:48.00 元

自序

佛教发源于印度，大约在公元前2世纪沿着丝绸之路传到中国的新疆地区。然后，经玉门关、河西走廊传到西汉都城长安。自传入中国以来，长安作为中国宗教文化的重要发源地，佛教在长安的发展便伴随着历史的变迁而日趋兴盛。迄至隋唐时代，臻于鼎盛，成为中国佛教发展史上的一座高峰，也成为世界佛教发展史上的一大奇观。除了广大深远的影响之外，更是留下了璀璨夺目的历史遗迹。因此，隋唐长安佛教艺术这一宏伟而又罕见的历史景象，其重要的文化意义不言而喻。

隋唐时期，佛教在长安的兴盛繁荣显然不是偶然的，它既有特殊的地理原因，也是历史的选择。而正是地理和历史两大因素的机缘结合，造就了隋唐长安佛教的宏伟盛世和佛教艺术的辉煌。作为丝绸之路的起点，早在西汉时期佛教就已传入陕西关中地区。佛教入华，起初信仰者并不多，但随着东汉末年连绵不断的战乱，各族人民陷入无休无止的苦难中，迫切需要精神上的慰藉和寄托，于是宣扬救苦救难、普度众生的佛教，就有了意外的发展机会和广阔的市场，开始在中国广泛传播。

魏晋南北朝时期，周秦汉唐故都和最繁华、最富庶的关中地区沦为了动乱最甚、战祸最烈、苦难最深的人间地狱。残破的社会现实，为佛教在关中的传播和发展提供了极其难得的环境和土壤，加之当时入主关中的少数民族政权均大力提倡佛教，虔诚佞佛，以及由于关中地处中国与西方交通的咽喉要道，不论是来华传教的异国佛徒，还是西行取经的中国僧侣，基本上都要途经关中，或者以关中作为其旅行的终点，使关中地区无论在佛教传播活动的规模上还是在佛教理论水平上都走在了全国的前列。这一时期一大批佛教理论家和组织者活跃在长安，既推动了佛教中国化的进程，也使长安逐渐赶上并超越伊洛和敦煌，成为公认的佛教文化中心。

到了隋唐，随着全国的统一、统治者的大力推动以及中外文化交流的发达，上至帝王皇室，下至官僚士庶，无不以修建寺院、剃度僧尼为荣。一时间，关中各地塔寺庙宇星罗棋布，京师长安处处香烟缭绕。佛教不但是社会普遍信仰的一种宗教，更成为稳定社会的一种精神力量。于是，佛教在中国达到了它的鼎盛，关中长安也因此成了名副其实的中国佛教文化中心。经过历代高僧的不懈努力，佛教已经完全完成了中国化的历程，并建立了中国自己的佛

学理论，在此基础上依据自己所崇奉的经典而产生的天台宗、三论宗、华严宗、法相宗、律宗、净土宗、密宗、禅宗八个全国性的佛教宗的发祥地。

人能弘道，而非道弘人。佛教弘传，必赖僧宝。正是因为无数高僧的不懈努力，才使得佛教文化在中华大地上发扬光大。陕西关中是中国历史上高僧云集的地方。据不完全统计，自佛教传入至唐，长期居住在长安的高僧有 461 人，占《高僧传》所列高僧总数的 36%。中国佛教协会编著的《中国佛教》一书所列近百位高僧中，汉传佛教中主要在关中活动的高僧也占到将近一半。那些震古烁今、彪炳史册的高僧大德则大多出自关中。而最能代表高僧精神的玄奘也出在关中。

佛教艺术是伴随佛教信仰活动，服从佛教特有的偶像崇拜和礼仪上的要求，应教化活动或集团生活的需要而产生。它具有佛教的意义、内容、用途、机能，涉及艺术的建筑、雕塑、绘画、文学与音乐等艺术作品。在 2500 年前，其意象和象征意义还未发展成复杂与多样化的体系时，佛教艺术已经开始发展。佛教艺术发源于公元前 6 世纪至公元前 5 世纪，之后随着向亚洲其他地区 and 世界传播过程中与其他文化的接触，佛教艺术也随之不断演变。

佛教艺术对中国内地的渗透是一个渐进的过程，它经历了一个由稀少到频繁、由弱到强、时弱时强、时而风靡九州、时而跌落低谷的交错展开过程。两千年来，它对传统中国文化乃至中国人的深层心理结构都产生了非常重要的影响。陕西关中在古代曾长期是中国政治、宗教、经济和文化的中心，长安不仅是丝绸之路的地理起点，在相当多的时期里得东传的佛教艺术风气之先，更是外来宗教艺术与本民族文化融合、产生出新的文化形态并进而辐射全国的文化原点。历代重要的佛教事件和人物，几乎都和陕西有关。但是到目前为止，我们对陕西历代佛教艺术的特点与形成过程知之甚少，而且缺乏实证性的研究，这必须引起艺术学研究人员的高度重视。因此，研究陕西关中隋唐佛教艺术的历史，揭示其艺术特征和风格变化的演变过程，就成为一件具有理论意义和现实意义的课题。

基于此，本书在对佛教传统文化转换、诠释工作的同时，与世俗社会相呼应，对某些佛教文化内涵进行创造性转换、某些佛教理念进行创新性诠释，真正有效地对佛教艺术作品给出准确的表述和客观的评价，以期给予相关研究领域的研究者提供借鉴。佛学文化博大精深，在某些方面难免错误疏漏，敬请读者批评指正。

是为序。

白 文

2016 年 6 月 28 日

前言

文化与艺术、佛教艺术与世间所言“艺术”并没有现成的严格意义的界定。但现有的广义意义上的艺术类的研究论著中，无非包含两种形式——艺术史和艺术哲学。本书既不是艺术表象的演变史，也不是单纯的艺术哲学，是包含了这两者之外，还有其内在的精神世界和外在的实践行为。

在中国，儒释道三家思想共同影响，或是轮替支配着中国的主流文化，在物质文化、非物质文化、制度文化和各种行为文化领域，随处可见其影响下的踪迹。对于本书所要论及的隋唐长安佛教艺术，大多数现代与佛教艺术有关的著作，主要着墨在石窟、雕塑、绘画的论述。实际上，佛教艺术并不是只限于佛教美术，也不是兴起在佛教造像之始，这就需要对有关的佛教思想、艺术的术语予以重新的审视与界定，才能准确地把握隋唐长安佛教艺术深层次的精髓。

佛教自两汉传入后，佛教就以佛像、教义、僧人三种方式进行传播。其中，以佛像最广为流传。早期的寺院和雕刻多为印度西域风格，面相丰盈，肢体肥壮，表现庄严。自东晋以来，中国式的佛像才出现雏形。到了南北朝初期，佛像风格渐转向“秀骨清像”，充满飘逸高迈的艺术效果。隋唐时期，佛像渐渐变得雄健饱满，雍容华丽。在宗教艺术世俗化的过程中，探索现实人的形象，从超凡脱俗走向慈祥关怀。五代两宋佛像更走向人间化、世俗化，比唐代更为写实逼真。元明清时期，佛像艺术进一步走近生活，进入了装饰工艺与民间戏曲之中。

陕西关中在古代曾长期是中国政治、经济和文化的中心，长安不仅是丝绸之路的地理起点，不仅在相当多的时期里得东传佛教艺术风气之先，更是外来宗教艺术与本民族文化融合、产生出新的文化形态并进而辐射全国的文化原点。由于诸多关系这里的佛教文化长时间保持着先进性，这种先进性体现在对外来文化信息的吸收、容纳、改造以及将新的文化信息向外传播上。向外传播的文化信息增强了适应性和融合性。也就是说，关中隋唐佛教艺术形成、发展得宜于长安文化的大环境，是经过吸收、消化、改造再传播过程中完成的。

佛教雕刻既是一种艺术创作，也是佛教信仰的一种重要载体，从图像学的角度来研究佛教信仰与作品的相关联的信息，是佛教美术研究的一项重要内容。本书的研究以长安隋唐佛

教造像的图像为核心,探讨这些造像艺术作品中所体现的佛教各派别信仰的具体形态。虽然古代长安城寺院中各类佛教艺术的原貌已在历史的长河中渐渐模糊或不存,但通过比对佛教寺院遗址、博物馆藏品以及长安城边缘地域的同类、同时期的石窟、造像,古代唐代长安城中佛教寺院的基本状况仍有迹可寻,诸如图像构成、宗教派别、艺术的成就,以及可以看出皇室对佛教的态度和民众的信仰关系等。

长安光宅寺七宝台石刻,是在已有研究基础上,再次将这批七宝台石刻集结起来进行调查,试图理清这些石刻的图像架构、造像配置及相互间的关系,分析象征佛陀法身的佛塔上形成的独具特色的涅槃图像,并以慈恩寺大雁塔、光宅寺七宝台配套的石刻图像为例,确认佛塔图像产生的原因,揭示唐代法身舍利塔三世的时间、空间图像体系,进而探讨崇拜佛塔与崇拜佛像的动机是一致的,都是基于对佛陀的怀念与景仰。而佛塔的图像构成,虽然会受到时代变迁、信仰变化的影响,但对佛塔的境界、精神的诉求则始终没有变化。

关中隋唐石窟艺术,主要研究隋唐关中地区的石窟艺术,这些石窟大部分位于西出长安的丝绸之路沿线。按照图像志研究方法,对石窟图像进行辨认与记录,注意类型与样式,并结合图像产生的时代背景,分析图像风格的特征及其产生、发展和变化的原因。涉及的问题都在具体图像研究中加以论述,如安塞大佛洞石窟的佛传、慈善寺石窟的阿弥陀佛、观世音、大势至三组合像龕,以及金川湾的三阶教石窟等,对照佛经的描述,探讨图像志的程式等。证实了这些石窟寺图像不仅在这一时期佛教礼仪中,具有强烈的象征性和暗示性,而且也构造了不同的礼仪空间,成为流传至今的绚丽多彩的艺术品。

本书中隋唐石刻造像艺术,以药师、地藏石刻造像为例分析了这些图像艺术样式的由来及其源流。书中对佛经中的“三十二相”、“八十种好”的佛像构成的依据,和民间信仰中对佛教诸神形象的刻画常常并非完全依据佛经刻画绘制的异同进行了分析,并对关中隋唐石刻中各类图像内容、内涵进行了考证。

最后部分是关中隋唐造像碑的详细调研情况,包括泾阳文庙北周佛道造像碑、凤翔博物馆藏北周天和年四面造像塔、药王山的佛传造像碑以及陕西延长的一批唐代窖藏造像碑调查等。

从南北朝至隋唐时期是中国佛教造像艺术发展的高峰时期,而流失海外的中国佛教造像大部分是这一时期的精品。如日本东京国立博物馆收藏的唐代十一面观音佛像、天龙山唐代菩萨像都是今存盛唐一代佛像艺术中的最佳作品。日本藤井有邻馆所藏的弥勒三尊佛立像,完美而且无比完整,并从本尊到莲花座都一气呵成,极为罕见。这些艺术作品的概况作为本书的附录部分。

佛教的图像内容是错综复杂的,尽管佛经中有“三十二相”、“八十种好”作为佛像构成的依据,但在民间信仰中对佛教诸神形象的刻画常常不是完全依据佛经刻画绘制,有的是在佛经基础上进行艺术的再创造,有的是为了适应某种需要而创新,以致我们对许多佛教图像

感到困惑。佛教图像学就是对佛教图像进行收集、排比、分析，结合历史、文化背景，对图像内容、内涵进行阐释。

本书采用的是现行流行的图像学研究方法，对长安隋唐时期各类佛教造像图像进行辨认与记录。结合作品产生的时代背景，分析作品风格的特征及其产生、发展和变化的原因，并合理地解释佛教艺术作品与当时社会思潮之间的内在联系，从而进一步加深对宗教艺术作品自身价值的理解。

本书提出了两点新的思考。其一，把握长安隋唐佛教造像图像概念，旨在从历史、艺术史、考古等多学科的多维视角，探讨长安隋唐佛教造像的图像与空间在信仰形成过程中所具有的独特的地位与作用。图像不仅在这一时期的佛教礼仪中，具有重要的象征性和暗示性，而且也构造了不同的礼仪空间，成为流传至今的绚丽多彩的艺术品。其二，前人的研究多是对关中、长安石刻造像进行考古类型、样式方面的研究，而本书在分析了隋唐时期长安不同佛教造像图像形式所反映出的信仰和当时皇室、僧团以及信众的关系，还对隋唐长安佛教造像的不同概念进行了全面性的论述。

目 录

自 序	i
-----------	---

前 言	iii
-----------	-----

第一章 长安光宅寺七宝台石刻重构中的图像与复原	1
-------------------------------	---

第一节 时间、造像和文本	2
--------------------	---

第二节 图像构成	7
----------------	---

第三节 释迦、阿弥陀、弥勒、药师四佛之间的关系	28
-------------------------------	----

第四节 七宝台舍利塔图像程序的设想	34
-------------------------	----

第五节 结 语	47
---------------	----

第二章 麟游慈善寺石窟的时空观与图像构成	49
----------------------------	----

第一节 第 1 窟的时空观与图像构成	50
--------------------------	----

第二节 第 2 窟的时空观与图像构成	69
--------------------------	----

第三章 淳化金川湾石窟与三阶教信仰的类型和特征	88
-------------------------------	----

第一节 三阶教的创立	89
------------------	----

第二节 淳化三阶教刻经石窟	97
---------------------	----

第三节 金川湾刻经石窟和地藏的关系	99
-------------------------	----

第四节 金川湾刻经石窟的性质	101
----------------------	-----

第四章 安塞大佛洞石窟北朝佛传的图像学考察	104
-----------------------------	-----

第一节 图像志	104
---------------	-----

第二节 图像特征与程序	115
-------------------	-----

第五章 倚坐造像的来源、赞助和愿望——以药王山摩崖造像的倚坐菩萨为例	118
--	-----

第一节 倚坐像的渊源	118
------------------	-----

第二节 弥勒的图像特征	126
-------------------	-----

第三节 弥勒信仰与图像	132
-------------------	-----

2 图像与仪式——隋唐长安佛教艺术

第四节 药王山倚坐菩萨137

第五节 结 语140

第六章 关中唐代地藏造像的图像学研究142

第一节 地藏信仰的起源144

第二节 地藏图像特征146

第三节 关中地藏形象与特征153

第四节 结 语165

第七章 关中唐代药师造像的调查与研究167

第一节 药师佛的形成167

第二节 唐以前的药师信仰与遗迹172

第三节 关中药师佛形象与特征175

第四节 结 语184

第八章 关中隋唐造像碑研读详述186

第一节 泾阳文庙佛道造像碑186

第二节 北周天和年四面造像塔192

第三节 药王山的佛传造像碑195

第四节 延长唐代窖藏造像碑210

第五节 结 语223

附录 日本藏中国古代石刻造像考察224

第一章

长安光宅寺七宝台石刻重构中的图像与复原

对于唐代长安城光宅寺七宝台的 30 余件高浮雕石刻造像的研究，从 20 世纪以来一直没有间断。其中历史学家、考古学家、佛学家以及其他学者，从不同角度对七宝台石刻造像的年代，以及在复合层面上的架构作出了一定的假设。日本学者福山敏男 1950 年在《宝庆寺派石佛的分类》中认为 29 件七宝台造像的年代分别属于贞观前期、武周长安年间和开元年间三个不同的时期。1981 年本山路美提出开元年间的铭文为追刻，而且这批群像都是长安年间作为七宝台内部庄严物品在德感的指导下完成的。颜娟英 1987 年认为残存的 32 件石刻高浮雕像代表着 8 世纪初佛教艺术的极品，与当时长安的宫廷艺术风格为一致^①。1998 年，颜娟英对七宝台石刻进行了再次调查和研究，认为造像为 35 件，并确认开元年间的题记与七宝台原来的造像活动无关^②。水野清一也认为七宝台的所有造像并不存在风格上的差异^③。

1987 年，颜娟英对七宝台浮雕像的原始配置复原作出了开创性研究。2001 年杉山二郎参照日本平安时期兴福寺、法隆寺、荣山寺的八角圆堂建筑，推测七宝台为八角形层楼建筑，内部的壁面浮雕石龕像居中央，周围配合壁画分两层表现净土变相，下层为释迦变相，中层为阿弥陀变相，上层为弥勒变相。杉山二郎还怀疑十一面观音像并非全是七宝台的造像，推测有可能是长安清禅寺十一面观音道场或龙门香山寺的遗物^④。

在探讨图像与空间的建筑程序方面，1998 年颜娟英在原来的基础上又提出了这一批石刻应该立在一个台座上，层叠如石柱，此石柱或被视为“法柱”，或可视为法身塔。最后其四周

① 颜娟英：《武则天与唐长安七宝台石刻石雕佛相》，《艺术学》，1987 年第 1 期。

② 颜娟英：《唐长安七宝台石刻的再省思》，收录陕西省研究所编：《远望集——陕西省考古研究所华诞四十周年纪念文集》下，陕西省人民美术出版社，1998 年，第 830 页。

③ 水野清一：《唐代的佛教石刻》，《佛教艺术》，1950 年第 9 号。

④ 杉山二郎：《宝庆寺石佛龕像研究》，《国际佛教大学院研究纪要》，2001 年第 4 卷，第 52 页。

围绕着两层以上的木构建筑^①。2004年赖鹏举的研究支持颜娟英的四面石柱说,并指出石柱有五层造像,每层的西面中央安放降魔印如来像,为北传密法中佛与菩萨因果互证的卢舍那佛,其两侧放置两件十一面观音像,左右两面为弥陀与弥勒,分别象征十方三世佛。十一面观音依据经典应该面西,因此整个石柱的正面是西面^②。2001年杉山二郎将浮雕石龕像置于变相壁画中央,并将二佛净土分上、中、下三层排列的复原研究。

关于图像与空间的建筑意义,颜娟英持“华严经中心说”、赖鹏举持“北传密法说”、本山路美持“舍利塔说”、小泉惠英持“镇护国家说”^③等观点。这些推测虽说一步一步接近武周长安年间的政治和佛教环境,但是具体到七宝台石刻造像群上,仍需要更有说服力的研究。

根据现有的研究,七宝台一般被理解为一座作为皇家寺庙进行持续宗教活动的载体。加上造像记中涉及为武则天祈福和供养人的功德因缘而变得迷幻莫测。由于它的复杂性,雕刻活动时段的延展及它在光宅寺的形成过程中所具有的独特地位与作用的讨论仍在持续。例如,这批30余件雕琢精微的石刻的整体的图像空间构成和他们之间的关系就是其中之一。

本文在前人研究基础上,再次将这批七宝台石刻集结起来进行统一研究,试图理清他们之间的图像架构、造像配置以及相互间的关系。好在这批石刻造像记能辨明身份的有:阿弥陀佛三尊4件,弥勒佛三尊3件,十一面观音立像7件。其余的三尊像则身份不明。尽管如此,这一数据反映出西方净土、弥勒信仰和十一面观音在七宝台石刻当中占据主导地位,这为我们理解七宝台的核心意义提示了重要的背景参照。

第一节 时间、造像和文本

一、时间

要理清七宝台30余件石刻造像的图像构成,首先有必要对这些石刻造像原始地——光宅寺有个基本的梳理和交代。光宅寺位于长安城内东北角,原属翊善坊。唐高宗于662年至663年扩建城外东北的大明宫,并将朝政重心转移至此,开辟南大道,将翊善坊一分为二,西半边取名光宅坊,光宅寺就坐落在此坊的横街以北,与高宗以来的皇政重心大明宫相接,西面与宫城内太极宫相邻,是最接近新旧宫城的佛寺(图1—1)。不仅如此,成为光宅寺之前原为武则天消遣之时的葡萄园,仪凤二年(677年)在葡萄园发现石罍,内有佛舍利万粒,于是

① 1987年颜娟英依据美国波士顿美术馆所藏长安四年(704年)的石精舍(四方形石板所拼成的空心无顶)。石精舍的造型为竖长方形,四面以阴刻线来刻出纹样。并认为降魔印如来像放在中央,十一面观音像位于底层四个角落,推测这群造像的中心为金刚真容座的释迦佛,并指出十一面观音的护法作用。

② 赖鹏举:《北传秘法的一个环节——唐代龙门擂鼓台三洞“卢舍那佛”与十一面观音的结合》,载《2004年龙门国际学术讨论会文集》,河南人民出版社,2006年,第175页。

③ 小泉惠英:《中国佛教美术史みる阿育王信仰》,东京国立博物馆、朝日新闻社编:《中国国宝展》,朝日新闻社,2004年,第244页。

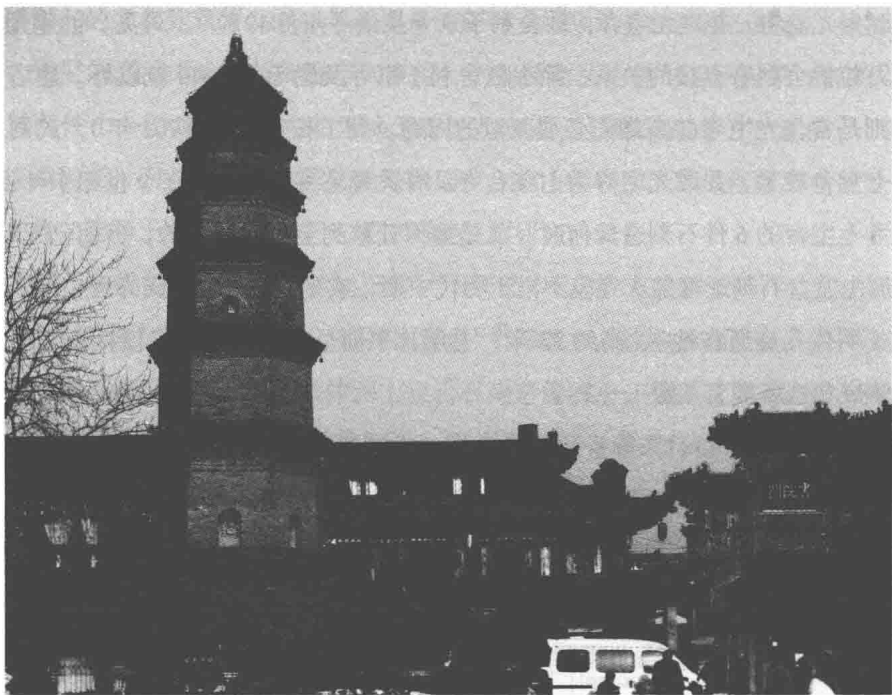


图 1—2 西安书院门宝庆寺塔

二、造像

截至目前的调查，已知的七宝台石刻造像共 35 件，其中单体十一面观音立像 7 件、一佛二弟子二菩萨五尊像 1 件、一佛二菩萨三尊像 27 件。就收藏地而言，日本 21 件（图 1—3）、美国 4 件、陕西西安宝庆寺砖塔上 6 件、西安碑林博物馆 1 件（残）。根据颜娟英的调查，陕西师范附小发现残片 1 件；宝庆寺塔下上部残片 1 件，1 件未详^①。35 件石刻造像中就图像而言，能明确身份的有：十一面观音立像 7 件；阿弥陀佛三尊像 8 件，其中 4 件有长安三年（703 年）七月和九月的题记，供养者为王璿、韦均、高延贵和李承嗣四位官吏，除了韦均之外，其他三人造像铭均明确提出所造像为阿弥陀佛。8 件阿弥陀佛三尊像的共同特征是主像右手施无畏印，在莲台上结跏趺而坐，莲台座由仰莲、六角形束腰和覆莲组成，天盖的形状有宝树盖和宝珠盖两种。

弥勒三尊像有 7 件，其中 2 件有长安三年（703 年）的题记，1 件有长安四年（704 年）的题记，供养者为萧元春、姚元之和姚元景等官吏，其中萧元春的题记中明确指出所造像为弥勒佛。7 件弥勒三尊像的共同特征是主像在台座上均为倚坐，右手施无畏印，左手扶左膝，双足各踩一小莲台，两侧各配置一蹲狮。释迦佛三尊像 5 件，释迦五尊像 1 件，均无题记。主像图像特点为一律结跏趺坐，偏袒右肩，右手向下触及宝座行降魔印，左手置于腹前行禅

^① 颜娟英：《唐长安七宝台石刻的再省思》，收录陕西省研究所编：《远望集——陕西省考古研究所华诞四十周年纪念文集》下，陕西省人民美术出版社，1998 年，第 830 页。

定印。5件释迦佛三尊中两件主像头戴宝冠，说明主像有身为法身毗卢遮那佛的可能性；其余的4件推测为释迦佛三尊像和释迦佛五尊像。



图1—3 日本东京博物馆七宝台石刻

药师琉璃光佛4件，均无题记。这4件三尊像的主像身后的挂幡值得注意，经过和敦煌壁画中的药师佛，以及西安大雁塔底层四面门楣的北面药师佛进行比对，发现药师佛身后都有一块挂幡。此外，参照西安出土的数件唐代四面方形佛塔构件的四面四佛中有持钵的药师佛，因此，笔者判定七宝台石刻中的4件三尊像的主像身后挂幡的应该是药师琉璃光佛。需要指出的是，35件石刻当中又分为竣工期和补刻期；竣工期指七宝台竣工完成期，即开光之前完成的一批石刻，也就是造像记记载的长安三年（703年）九月前完成的一批石刻造像。这一期石刻造像有29件，图像主题为祈福、往生和灭罪为主。补刻期是指长安四年（704年）至开元十二年（724年）左右的6件石刻；如杨思勖造像记中明确记录了玄宗时期宦官杨思勖于开元十二年（724年）十月新装七宝台石刻的功德。这一时期与竣工期石刻相比，台座和背光的形式呈多样化，宝帐形天盖出现，竣工期的佛与菩萨背光多为简单的宝珠形，补刻期的背光里外还雕出精细的花纹，富于装饰性，源于印度的神兽图案，鸟面人身纹甚至道教的仙人骑鹤图案也融入到造像之中。

三、文本

题记是关于供养人的宝贵信息来源，大多时候它们表明造像供养人广泛的社会基础，从

看似普通的市民、信众、教徒到地方的军事或文职官员，到社会最上层成员、朝官和皇族。我们有必要对造像题记、发愿者的地位和性别、佛教团体和成员的组织等进行鉴别、分类。已知的35件石刻中，9件有纪年。其中，7件纪年都在长安三年（703年）七月和九月，1件为姚元景的长安四年（704年）九月，1件为杨思勖等于开元十二年（724年）十月八日的题记。长安三年（703年）的七位造像主有身为“检校造七宝台，清禅寺主，昌平县开国公，翻经僧”德感，他是七宝台这批石刻造像的佛教义理指导人，或者说他负有从教义的立场，把握“检校”或“监督”这批造像的全体内容。如德感的题记中，“奉为□（国）敬造十一面观音像一区。伏愿皇基永固，圣寿遐长”。是说在七宝台敬造十一面观音像，祈祷武周政权巩固，以及盼望武则天长寿。

功德主中的王璿、姚元之，他们都是武则天所重用、赏识的大臣。王璿的父亲曾于显庆元年（656年）表态支持武则天受封为后。待武则天称帝之后，追封当年功臣及其子弟，王璿也由营缮大臣升任夏官尚书。如王璿在题记中首先恭维武则天的转轮王盛业，接着称：“同感圣寿之无疆，爰于七宝台内，敬造石龕阿弥陀佛像一铺。……所愿上资皇祚，傍济苍生……永奉南薰之化……”意思都是祈求武则天万寿无疆，希望武周政权绵延无穷。

姚元之是弥勒佛三尊功德主之一，其题记正文强调自己的效忠至诚，并且“爰凭圣福，上洽君亲，悬佛镜而朗尧曦：流乳津而沾血属”。意在强调其转轮圣王的功业，造福众生，并“永庇禅枝”，永浴佛法。姚元景于长安四年（704年）补刻弥勒三尊像的题记中，重点礼赞佛法无边，造福世间，并极富寓意地把武则天比作弥勒佛永远驻世，说法度众。铭文最后偈赞：“法无□（边）兮神化昌，流妙宇兮烁容光，弥亿龄兮庆未央。”意思是说请佛法永驻世间，其内容与其兄长铭文的最后结语“永庇禅枝”类似，或与德感、王璿的结尾语“圣寿遐长”、“永奉南薰之化”大致相同，都是直接或间接地诉求武则天的生命延长与武周政权永固等现世利益。

高延贵造像记，旨在礼赞佛法，造阿弥陀佛像表现净土，以此功德愿一切生灵，共往净土。韦均则礼赞佛出世说法功德，并提到造像动机：“比为慈亲不豫，敬发菩提之心。今者所苦已瘳，须表证明之力。”故造此石像。最后在赞颂偈文中，表面看来是称赞佛之功德，然而直接转入结束语时却称：“愿廻光于孝道，永赐寿于慈亲。”意思是说以佛功德比拟为武则天的伟业，文中的慈亲亦即武则天。李承嗣造像记重点为：“为尊亲造阿弥陀佛一铺：……粲然圆满。所愿资益慈亲。永超尘网。”也是以造像功德回向给慈亲武则天。

现藏碑林博物馆的1件三尊像，可惜残损将近1/3，无纪年也无造像人名。但从其题记内文的追慕“严训”、“爰凭瑞塔，敬勒尊容”、“宝台恒净，珠柱无夕”等殷切的语气描述来看，和长安三年（703年）一批石刻的题记语气较为接近，应属于竣工期。

杨思勖为玄宗时期的宦官，于开元十二年十月为七宝台造像重新补刻，他在题记中清楚

地表示是重新雕刻的意思：“爰抽净俸，中庄严之事，……玉砌连龕，更饰雄黄之宝。”旨在表明做的这些功德是从自己的薪俸中献钱来重新装修七宝台。

第二节 图像构成

目前已知的 35 件七宝台石刻中，流传海外的 25 件（日本 21 件、美国 4 件），陕西西安宝庆寺塔上镶嵌 6 件，西安碑林博物馆 1 件（残件），陕西师范附小发现残片 1 件，宝庆寺塔下上部残片 1 件，1 件未详。详细统计如表 1—1 所示。

表 1—1 七宝台石刻中的图像构成

编号	纪年	题材	造像组合	附属造像	题记	尺寸 (厘米)	收藏地	备注
1	长安三年 9 月 15 日	十一面 观音	单体 立像	右手持花蕾，左手持水瓶	德感 造像记	高 85.1 宽 33.9	东博	
2		十一面 观音	单体 立像	右手上扬持一印章，左 手下垂	灭罪	高 85.1 宽 33.9	奈博	
3		十一面 观音	单体 立像	右手上扬持花蕾，左手 下垂提瓶	无	高 108.5 宽 29.8	东博	
4		十一面 观音	单体 立像	右手上扬持花蕾，左手 下垂提帛	无	高 108.8 宽 31.7	美国弗利尔 美术馆	
5		十一面 观音	单体 立像	右手下垂，左手上扬持 花蕾	无	高 110	日本文化厅	
6		十一面 观音	单体 立像	右手下垂提瓶，左手上 扬持物	无	高 114.3	美国波士顿 博物馆	
7		十一面 观音	单体 立像	右手上扬持花，左手下 垂提帛	无	高 77.8 宽 31.5	美国弗利尔 美术馆	有残损
8	长安三年 9 月 3 日	弥陀 三尊	一佛 二菩萨	主像结跏趺坐，双领通 肩大衣，右手施无畏印， 左手置于腹前，莲座	韦均 造像记	高 104.2 宽 73.3	东博	
9	长安三年 7 月 15 日	弥陀 三尊	一佛 二菩萨	主像结跏趺坐，双领通 肩大衣，右手施无畏印， 左手置于腹前，莲座	高延贵 造像记	高 107.3 宽 65.8	东博	
10	长安三年 9 月 15 日	弥陀 三尊	一佛 二菩萨	主像结跏趺坐，双领通 肩大衣，右手施无畏印， 左手置于腹前，莲座	李承嗣 造像记	高 104.2 宽 65.5	东博	
11	长安三年 7 月	弥陀 三尊	一佛 二菩萨	主像结跏趺坐，双领通 肩大衣，右手施无畏印， 左手扶左膝，莲座	王璿 造像记	高 107.5 宽 64	西安宝庆寺 塔	